

Un corpo medicalizzato, un corpo in pezzi.
La rappresentazione del cadavere nella *crime fiction*
italiana contemporanea

BARBARA MARTELLI
University of Auckland, New Zealand

Proceeding of the AATI Conference in Palermo [Italy], June 28 – July 2, 2017. Section Literature. AATI Online Working Papers. ISSN: 2475-5427. All rights reserved by AATI.

ABSTRACT: La *crime fiction*, esplosa in Italia a partire dagli anni '90 come fenomeno mediatico di livello internazionale, è emersa non solo come genere letterario con crescente successo di pubblico e critica, ma anche come espressione di un immaginario comune che attraversa e mescola i generi e i media. In questo articolo si propone un'ipotesi, ancora tutta da verificare: che la forza motrice di questa narrativa, il delitto e più precisamente il suo prodotto, il cadavere, siano chiavi essenziali per comprenderne la fortuna e le funzioni socio-culturali. L'attuale rappresentazione del cadavere ci sembra sia il prodotto di una svolta, al contempo estetica ed epistemologica, che ha portato verso il progressivo affermarsi dello sguardo "clinico-anatomico" della medicina occidentale, così definito dal filosofo Michel Foucault (1973). L'attuale disponibilità non solo degli esami autoptici, ma più in generale delle tecnologie mediche, insieme a una crescente medicalizzazione della società (Scheper-Hughes&Lock, 1987) ha trasformato la nostra percezione e narrazione del corpo, vivo o morto: osservato dall'interno o nei suoi pezzi, il corpo appare sempre più trasparente e reificato (Lock, 2002; Moulin, 2006). Negli anni '90, gli scrittori *neonoir* insieme al gruppo letterario dei cosiddetti *Giovani Cannibali*, hanno anticipato e contribuito a diffondere nel *mainstream* questa tendenza a cui il gusto del pubblico italiano, in linea con una diffusione globale e di massa, si sta omologando. A sostegno di questa tesi vengono presi in esame, tra le molte opere di crime recentemente uscite sul mercato italiano, il romanzo *L'altro capo del filo* di Andrea Camilleri (2016) e la serie TV *Gomorra* (Sollima, Comencini & al., 2016).

Keywords: crime fiction, cadavere, medicina, Camilleri, Gomorra

La *crime fiction* contemporanea, dopo un secolo e mezzo di vita, grande vitalità e una serie di trasformazioni avvenute al suo interno, appare oggi pervasa da opere, in Italia come in altri paesi europei e con ritardo rispetto alla situazione nord americana, dominate sempre più da storie di estrema violenza (Pieri, 2011). I motivi del *crime* sono andati mescolandosi con uno stile *splatter* e con gusto per il dettaglio crudo, mostrando una tendenza verso l'esibizione *horror* e medicalizzata di corpi dissezionati. Alla fine degli anni '90, il successo di questo genere narrativo della *crime fiction* – si pensi alle storie di Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli, Lorian Macchiavelli e molti altri – ha reso l'Italia partecipe di un fenomeno mediatico

globale, la cui fortuna presso il pubblico e i critici non ha fatto che aumentare (Mondello, 2004)¹: non si è trattato solo dell'emergere sul mercato editoriale di una categoria della letteratura popolare e di massa (Petronio, 1985), ma anche dell'affermarsi di uno specifico modo di rappresentare, narrare e comprendere il mondo, che interseca e mescola generi e media. Oltre ad essere la forza motrice di questa narrativa, la rappresentazione del delitto e del cadavere, suo bio-prodotto, si è prospettata come una fruttifera chiave interpretativa delle funzioni socio-culturali e delle ragioni alla base del successo internazionale della *crime fiction*. La critica italiana² ha studiato solo limitatamente come questa crescente popolarità sia l'esito di una scrittura che, nel rappresentare cadaveri e scene del crimine, incorpora i paradigmi di conoscenza di una precisa epoca storica. In questo articolo si propone l'ipotesi che l'attuale rappresentazione altamente visuale, medicalizzata, oggettificata e addomesticata del corpo sia risultata da una svolta, al contempo estetica ed epistemologica.

Il genere *crime* ha le sue radici in un preciso terreno storico ed epistemologico. È possibile rintracciare un paradigma medico e semiotico che attraversa come un filo rosso la storia di questo genere, a partire dalle tecniche deduttive dei primi detective, come August Dupin e Sherlock Holmes, fino agli investigatori di oggi, i cui metodi eclettici sempre più prediligono analisi tecnico-scientifiche del crimine ed esami forensi. La loro abilità nel rivelare la verità nascosta del delitto e nel ricostruire l'intero a partire da indizi quasi impercettibili riflette, infatti, l'ermeneutica specifica della medicina occidentale e il progressivo affermarsi del suo sguardo: quello sguardo che è stato definito "clinico-anatomico" dal filosofo Michel Foucault (1973).

Come ha illustrato lo storico Carlo Ginzburg, l'occhio investigativo e l'occhio clinico sono il frutto di uno stesso "paradigma indiziario" (1979, p. 101), apparso nelle scienze umane alla fine del 1800 e nel corso del 1900: si tratta di un modello epistemologico basato sulla capacità di leggere indizi/sintomi/segni che sono quasi impercettibili, un metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori di una realtà più profonda, altrimenti inaccessibile (Ginzburg, 1979, pp. 101-102).

Alla fine del XIX secolo il corpo era diventato l'oggetto di studio privilegiato di una serie di discipline, dalle riforme giuridiche ai tentativi dell'antropologia criminale di trovare le cause biologiche della criminalità in un'origine organica manifestata a livello fisico. In particolare, le tecniche pioneristiche di identificazione dei recidivi e, più avanti, la scoperta (o riscoperta) delle impronte digitali, si affermarono come nuovo modo di prevenire il crimine e controllare corpi potenzialmente pericolosi. Mentre la diffusione della fotografia stava rendendo sempre più visuale la rintracciabilità delle persone, la dattiloscopia creò una delle forme in apparenza più salde di verità: le impronte digitali divennero una delle prove forensi più sicure, almeno fino a quando negli anni '90 nei tribunali comparve il DNA (Cole, 2002, p. 4).

Nonostante il cadavere sia sempre stato un dato pressoché imprescindibile nelle storie di *crime*, più recentemente investigatori forensi e patologi, con la loro perizia nell'interpretare le tracce organiche del corpo, sono diventati il fulcro della popolarità del sotto-genere della *forensic*

¹ Il successo della *crime fiction* in Italia è un fenomeno noto, scrive Elisabetta Mondello (2010, p. 23): alle soglie del 2000 il genere ha ormai occupato una posizione preminente nel mercato letterario. Il consenso dei lettori ha causato una serie di cambiamenti dell'editoria, mentre la popolarità della *crime fiction* ha portato novità sia nella ricezione, sia nella produzione dei testi. Sono nati festival, premiazioni, riviste e antologie e molti scrittori hanno provato a lanciarsi come autori di *crime*.

² Tra i critici che hanno trattato il genere in Italia, ricordiamo, ad esempio: Vittorio Spinazzola (1995), Giuseppe Petronio (1985; 2000), Carlo Oliva (2003), Giorgio Galli (1990); Ulrich Schulz-Buschhaus (1999), Elisabetta Mondello (2004; 2005).

fiction (Palmer, 2001, p. 54). La rappresentazione delle procedure forensi e di cadaveri brutalizzati e mostrati con realismo scientifico crudo e dettagliato hanno raggiunto una tale notorietà internazionale e hanno così profondamente influenzato le aspettative del pubblico, che si parla oggi di “effetto *CSI*”, dal nome della serie TV americana famosa internazionalmente. La copertura mediatica di queste serie ha contribuito a formare la percezione del pubblico, mettendo in scena patologi con un doppio effetto di feticizzazione e glamorizzazione delle scienze forensi e al tempo stesso spostando i confini visuali della morte (Weber & Timmermans, 2010, pp. 63-64)³.

L’enfasi odierna su corpi massacrati e smembrati, che appare in primo piano nella vasta maggioranza delle opere di *crime fiction*, non è tuttavia solo il risultato di una tendenza globale giunta anche in Italia. Momento fondamentale che ha cambiato i modi di rappresentare il corpo e la morte nella direzione della medicalizzazione e reificazione oggi pervasivi, è stato l’emergere negli anni ’90 dei cosiddetti scrittori *neonoir*. Raggruppati attorno a diversi poli geografici e scuole, come *La Scuola dei Duri* di Milano, *Gruppo 13* di Bologna e *Factory Neonoir* di Roma, hanno velocemente raggiunto un successo che li ha fatti uscire dalle nicchie del mercato editoriale (Mondello, 2004). Nei testi di autori come Massimo Carlotto, Sandrone Dazieri, Giancarlo De Cataldo, Giuseppe Ferrandino, Marcello Fois, Carlo Lucarelli, Nicoletta Vallorani e Simona Vinci, il vasto utilizzo di corpi ammazzati rappresenta non solo il fulcro narrativo della storia, ma anche e soprattutto l’intento di esprimere le ansie e le forme di protesta e resistenza all’ordine sociale. Le loro storie sono ambientate di preferenza (ma non solo) nelle metropoli, viste come luogo di conflitto sociale e solitudini alienate (Mondello, 2005), mentre la portata della critica mossa allo *status quo* è ad ampio spettro. Nonostante l’eterogeneità dei temi, la loro rappresentazione problematica della contemporaneità ha in comune il fatto di essere “incorporata” in personaggi selvaggiamente uccisi.

Mentre i *neonoiristi* rinnovavano la tradizione italiana della *crime fiction*, introducendo gradualmente un tipo di crudo realismo che era già comune in quella nordamericana⁴, apparve sulla scena un altro gruppo: i *Giovani Cannibali*. Sorta di manifesto della loro poetica, l’introduzione di Daniele Brolli all’antologia *Gioventù cannibale* (1996) attribuì a questi scrittori una fortunata etichetta per riunire diversi esperimenti narrativi: da *Branchie* (1997) e *Fango* (1999) di Nicolò Ammaniti, a *Woobinda e altre storie senza lieto fine* di Aldo Nove (1996), *Bastogne* di Enrico Brizzi (1996), *Occhi sulla graticola* (1996) di Tiziano Scarpa e i racconti horror-erotici di Alda Teodorani (*Labbra di sangue*, 1997; *Sesso col coltello*, 2001; *Organi*, 2002; *La Signora delle torture*, 2004; *Ippocampo*, 2016). I *cannibali* hanno in comune una serie di tratti, a partire da uno stile caratterizzato dal mescolamento di generi, linguaggi, media (pubblicità, canzoni, episodi di serie TV, spettacoli televisivi e quiz, film, fumetti ecc.); inoltre, sono uniti dall’intento di utilizzare prodotti e suggestioni estrapolate dal mondo del consumismo, della televisione, della globalizzazione per costruire opere originali e, negli intenti, sovversive nei confronti dell’alienamento e della normatività implicati in questo stesso mondo (Lucamante, 2001, pp. 13-37). Come De Certeau (2001, pp. 11-20) scriveva, anche all’interno di un contesto di apparente totale passività, come quello degli spettatori televisivi, esiste sempre la possibilità di esercitare una

³ Schwietzer and Saks (2007, p. 357) affermano che *CSI* e i suoi *spin-off*, che hanno esagerato e glorificato le scienze forensi, influenzano il pubblico e, di rimando, anche i processi poiché creano sproporzionate aspettative sulla capacità e credibilità delle stesse. L’espressione “effetto *CSI*” indica, oltre a questo, anche il *loop* mediatico tra media e realtà provocato dal successo globale di queste serie (Cole & Dioso-Villa, 2009, p. 1339). Si vedano anche: Knight & McKnight (2008); Knight (2010), Jones & Bangert (2006).

⁴ Un titolo tra tutti, che ha influenzato la narrativa europea di genere *crime*: *The Black Dahlia* di James Ellroy del 1987.

creatività furtiva, intrappolata nei linguaggi ricevuti e sottomessa a sintassi prescritte. È proprio attraverso il riuso culturale di prodotti-spettacolo e la manipolazione del “gioco degli altri”, che diventa possibile creare bricolage originali che, a loro volta, diventano “trame di indisciplina” (De Certeau, 2001, pp. 11-20). I *Cannibali*, tuttavia, non si sono limitati a fare collage di linguaggi eterogenei e oggetti miscelanei ma hanno anche dimostrato una vera passione, più dei colleghi *neonoiristi*, nel macellare corpi e sparpagliarne i resti qua e là nelle loro storie.

Sia gli scrittori *neonoir* sia i *Giovani Cannibali*, in ogni caso, hanno cercato di dare voce a una contro-narrativa all’ideologia del potere dominante e hanno deciso di “iscrivere” questo tentativo dentro ai corpi, corpi ammazzati e vividamente in special modo.

Il commissario Montalbano

In uno dei romanzi più recenti di Andrea Camilleri, *L’altro capo del filo* (2016), il commissario Salvo Montalbano, protagonista di una serie di romanzi *bestseller* e adattamenti televisivi prodotti e mandati in onda con grande successo dal 1998 da *Rai*, investiga l’omicidio di una sarta. Il delitto è descritto immediatamente come “orrore” e “mattanza” (Camilleri, 2016, p. 108). Il modo in cui la violenza viene delineata rende questo testo più cupo e crudelmente realistico di come è tipico nella *detective story* e nella produzione precedente dell’autore. La descrizione della scena del crimine, vista attraverso gli occhi di Montalbano che si avvicina lentamente al cadavere, offre una preliminare visione panoramica del cadavere e, poi, è come se zoomasse sui dettagli (Camilleri, pp. 109-120). Questa immagine richiama una scena de *I ragazzi del massacro* di Giorgio Scerbanenco (1999, pp. 7-16), uno dei padri del *noir* italiano (Carloni, 1999), quando il dottore/detective Duca Lamberti osserva la scena del delitto in cui è stata uccisa una giovanissima insegnante, massacrata dai suoi studenti. Entrambi gli investigatori esaminano lo spazio seguendo le tracce fisiche lasciate da vittima e assassini: sangue, schizzi di sangue, armi e altri oggetti suggeriscono ciò che è accaduto. La narrazione della storia del crimine, così come viene ipotizzata da Montalbano e Duca, è scandita meticolosamente dalla descrizione di corpi e cose, con una molteplicità di particolari visivi che ci aspetteremmo nella sceneggiatura di una serie TV, come ad esempio la globalmente rinomata *CSI* (Zuiker, 2000-2015). Entrambi gli investigatori osservano il cadavere straziato di una giovane donna con occhio scientifico, ma al tempo stesso umanizzato da commenti carichi di empatia verso la vittima e di rabbia per i suoi macellai: è una rappresentazione distante sia dalla precisione fredda e asettica dei *report* forensi e scientifici della *fiction* à la *CSI*, sia dal distacco ironico e alienato che caratterizza la scrittura degli autori *neonoir*⁵ e, ancor di più, dei *Giovani Cannibali*. Se volessimo trovare una somiglianza alle storie di Camilleri nel campo della *crime fiction* internazionale, dovremmo piuttosto rivolgerci, cum grano salis, alle serie “nordiche” del commissario Kurt Wallander di Henning Mankell con relative rese televisive, e quella svedese e danese *The Bridge* di Hans Rosenfeldt o alla francese *Engranges* (*Spiral*) di Alexandra Clerf e Guy-Patrick Sainderichin. Nondimeno è chiaramente presente nell’ultimo Camilleri la tendenza verso una rappresentazione scientifica e cruda del cadavere e del delitto. Certo Scerbanenco è un anticipatore di molti dei tropi del *neonoir* italiano degli anni ’90,

⁵ In origine, *neonoir* era il nome che si era dato un collettivo di scrittori romani nel 1994, anche se era preesistente a quella data (coniato da una studentessa nordamericana per definire lo stile cinematografico di Dario Argento). Il neologismo era stato dunque adottato dagli autori romani, che vedevano una loro poetica nelle atmosfere di cruda brutalità del regista. Il nome è poi passato a designare la nuova ondata di “storie nere” pubblicate in Italia tra il 1990 e il 2000 (Mondello, 2005).

trattamento del corpo compreso, ma c'è anche in Camilleri la consapevolezza della vigente prevalenza di un modello medicalizzato e scientifico-tecnologico nella *crime fiction*, tendenza che viene espressa esplicitamente attraverso i pensieri di Montalbano:

E po', come mai, pur disponendo di tecnologie avanzatissime, che ai so tempi sulo James Bond possidiva, 'sti novi mezzi finivano per complicari le cose 'nvece di farle cchiù facili? 'Nzumma, era come per la midicina: i dottori avivano pirduto l'occhio clinico e s'affidavano all'ansì, la polizia stava pirdendo l'intuizioni e accittava passivamente i risultati scientifici. (2017, p. 104)

Pur dolendosi della scomparsa dell'occhio clinico nel lavoro di indagine, Montalbano non può fare a meno delle evidenze scientifiche, in primo luogo i referti autoptici del medico legale, impersonato nella figura ironica dello scorbutico Dottor Pasquano (il cui sguardo acuto, tuttavia, sopravvive ancora benissimo senza l'apparato tecnologico). È la certezza fornita della Scientifica, in questo romanzo, la chiave con cui il commissario, alla fine, può incastrare il colpevole. Ironizzando sulle regole del gioco e, al tempo stesso, applicandole, l'autore mette comunque in evidenza la mentalità scientifica che oggi pervade la *crime fiction*.

Anche *La rete di protezione* (Camilleri, 2017), ultimo romanzo con protagonista Montalbano, conferma questa ipotesi. Sebbene la storia tratti di un'indagine diversa dal solito, per il motivo principale che è priva del cosiddetto morto "fresco di giornata" e, di conseguenza, di tutto quello che il narratore chiama il "circolo questri" formato da PM, polizia scientifica e medico legale, lo scioglimento finale è reso possibile da un esperimento scientifico. Improvvisando un laboratorio domestico con un pentolino, acqua bollente e un setaccio, il commissario analizza le tracce lasciate da una pallottola in un fazzoletto vecchio di sessant'anni e riesce a fare chiarezza sulla dinamica del delitto antico che aveva, fino a quel momento, solo intuito (2017, pp. 280-283).

Gomorra La Serie

La seconda stagione di *Gomorra La serie*⁶, una serie televisiva di genere *gangster/noir* basata sull'omonimo libro di Roberto Saviano (2006) ci offre un altro esempio del contemporaneo uso del corpo nella *crime fiction*. Ambientata nel sobborgo napoletano di Secondigliano, racconta le imprese di una famiglia camorrista e le battaglie per il potere sia al suo interno, sia contro altri gruppi criminali. In particolare, si incentra sui tentativi dei più giovani di sfidare il "potere vecchio" e intessere nuove alleanze all'interno del feroce sistema-mercato della Camorra, la cui influenza sulla società italiana appare incontrastata.

Proprio all'inizio del primo episodio (Sollima, 2016)⁷, ancor prima che l'immagine appaia sullo schermo, si sente il suono dell'apparecchiatura della rianimazione e la voce di un infermiere; l'inquadratura di apertura consiste nel primo piano della faccia massacrata di uno dei protagonisti. Rappresentazioni così crude sono comuni anche negli altri episodi⁸. Il corpo, inoltre, appare chiaramente medicalizzato: al posto della scena di violenza iniziale, classica delle storie *gangster*,

⁶ La seconda stagione di *Gomorra La serie*, prodotta da Sky, Cattleya e Fandango con la collaborazione di LA7 e Beta Film, è andata in onda sui canali Sky Atlantic e Sky Cinema dal 10 maggio al 14 giugno 2016 e pare abbia battuto un record in termini di spettatori come serie TV Sky più seguita di sempre. Da: <http://skyitalia.sky.it/en/skycorporate/profilo/produzioni.html>.

⁷ Il titolo dell'episodio è *Vita mia*.

⁸ Ad esempio, nell'episodio tre, *Mea culpa*, in cui viene sgozzato uno dei boss, o nell'episodio quattro, *Profumo di iena*, in cui una delle protagoniste si scarnifica personalmente un tatuaggio dal braccio.

la sceneggiatura ha preferito lo stereotipo di apertura delle serie medico-forensi. Lo stesso avviene negli attimi finali dell'ultimo episodio, il cui set è la sala parto di un ospedale⁹. Questo realismo brutale era significativamente meno presente sia nella prima stagione di *Gomorra La serie*, sia in altre serie TV italiane, che di solito prediligono una rappresentazione più edulcorata di violenza e cadaveri¹⁰. Ciò nonostante, l'audience non è nuova a scene del genere; come già detto, il gusto del pubblico è stato ampiamente omogeneizzato dalla diffusione di massa delle serie TV nord americane più famose, soprattutto quelle di *fiction* medica e forense (non solo la già nominata *CSI* (e *spin-off*), ma anche *Bones*, *NCIS*, *Law&Order*, *Rizzoli&Isles*, *Dr. House*, *Body of Proof*...). In attesa della terza stagione di *Gomorra*, in uscita nell'autunno 2017, possiamo intanto vedere come questa tendenza rappresentativa stia affermandosi anche nel *mainstream* televisivo più tradizionalmente conservativo di *Rai*. Gli ultimi due adattamenti televisivi delle indagini del commissario Montalbano, *Un covo di vipere* (Sironi, 2017) e *Come voleva la prassi* (Sironi, 2017) ne offrono, ad esempio, conferma. In particolare, i primi minuti del secondo film, che mostrano senza tanti filtri (e anzi un certo indulgere della telecamera) il corpo nudo e massacrato di una giovane ragazza morente.

La rappresentazione dei cadaveri e della morte che oggi permea la *crime fiction*, risultato di un modello epistemologico che è stato cruciale fin dall'origine del genere, appare oggi ancora estremamente potente e non limitato alle storie di *crime* in senso stretto (siano esse narrative o audio-visive). Dietro il successo di una "necro-estetica" sempre più medicalizzata e tecnologica, che propone al vasto pubblico italiano della prima serata TV e dei *bestseller* investigativi, corpi nudi e straziati, morenti o morti, e che appare come portatrice di verità rese incontestabili dalla scienza, non c'è solo una tendenza superficiale della cultura letteraria e televisiva di massa, bensì il rispecchiamento in essa di un cambiamento profondo avvenuto nei nostri paradigmi di pensiero. Come argomentava Foucault (1975), quando è nata la medicina moderna, lo sguardo sulla verità delle cose è diventato lo sguardo di un occhio che ha visto la morte e ha imparato a leggerla. Sempre più assuefatto alla visione scannerizzata del proprio corpo, illusoriamente trasparente, il pubblico di lettori e spettatori si nutre ogni giorno di rappresentazioni che il corpo oggettificano e medicalizzano. Le forme estreme di violenza che i personaggi degli scrittori *neonoir*, così come dei *Giovani Cannibali*, hanno contribuito a rendere popolari, vengono oggi messe in scena senza posa e senza la carica di critica sociale e culturale che le caratterizzava. La rappresentazione cruda di cadaveri smembrati, da assassini o patologi, sembra oggi avere assorbito lo sguardo addomesticato su un corpo frammentato e sovra esposto, che ha trasformato il modo comune di guardare e di pensare la realtà circostante.

OPERE CITATE

- Ammaniti, N. (1997). *Branchie*. Torino: Einaudi.
Ammaniti, N. (1999). *Fango*. Milano: Oscar Mondadori.
Ammaniti, N., and Brolli, D. (1996). *Gioventù cannibale*. Torino: Einaudi.
Baldini, E., Lucarelli, C. and Rigosi, G. (2002). *Medical thriller*. Torino: Einaudi.

⁹ Il titolo dell'episodio è *La fine del giorno*.

¹⁰ Ad esempio, le popolari *Il giovane Montalbano*, *L'ispettore Coliandro*, *Provaci ancora Prof!*, *RIS – Delitti imperfetti*, *Commissariato di polizia*; o, più recenti, *La porta rossa*, *Non uccidere*, *Il romanzo del commissario*, *Rosso Schiavone*, *Crimini*...

- Brizzi, E. (1996). *Bastogne*. Milano: Baldini & Castoldi.
- Camilleri, A. (2016). *L'altro capo del filo*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2017). *La rete di protezione*. Palermo: Sellerio.
- Carloni, M. (1999). L'internazionalizzazione del giallo italiano: i romanzi di Attilio Veraldi. *Delitti di carta*, 5, 50-56.
- Cole, S. (2002). *Suspect identities: a history of fingerprinting and criminal identification*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cole, S., and Dioso-Villa, R. (2009). Investigating the "CSI Effect" Effect: Media and Litigation Crisis in Criminal Law. *Stanford Law Review*, 61(6), 1335-1373.
- Courtine, J. (2006). *Histoire du corps*. Paris: Seuil.
- De Certeau, M. (2001). *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro
- Ellroy, J. (1987). *The Black Dahlia*. New York: Mysterious Press.
- Foucault, M. (1973). *The birth of the clinic*. New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (2004). *Naissance de la biopolitique*. Paris: Gallimard.
- Galli, G. (1990). *La politica dietro ai gialli*. In Mandel, E. *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*. Milano: Interno Giallo, pp. 174-190.
- Ginzburg, C. (1979). *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. Torino: Einaudi.
- Jones, R., & Bangert, A. (2006). The CSI Effect: changing the face of science. *Science Scope*, 30(3), 38-42.
- Knight, D., and McKnight, G. (2008). *CSI and the Art of Forensic Detection*. In Sanders S., and Skoble A. *The Philosophy of TV Noir*. University Press of Kentucky, pp. 161-178.
- Knight, S. (2010). *Crime Fiction since 1800: Detection, Death, Diversity*. Basingstoke: Palgrave, 2010.
- Lock, M. (2002). *Twice dead*. Berkeley: University of California Press.
- Lucamante, S. (2001). *Italian pulp fiction: the new narrative of the Giovani Cannibali writers*.
- Mondello, E. (2004). *La narrativa italiana degli anni Novanta*. Roma: Meltemi.
- Mondello, E. (2005). *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*. Da: http://www.romanoir.it/pdf/Mondello_Il%20Neonoir.pdf Consultato il 31 ottobre 2017.
- Moulin, A. (2006). *Le corps face à la médecine*. In Courtine, J. (2006). *Histoire du corps*. Paris: Seuil.
- Nove, A. (1996). *Woobinda e altre storie senza lieto fine*. Roma: Castelvechi.
- Oliva, C., (2003). *Storia sociale del giallo*. Lugano: Todaro.
- Palmer, J. (2001). Tracing Bodies: Gender, Genre, and Forensic Detective Fiction. *South Central Review*, 18(3/4), 54-71.
- Petronio, G. (1985). *Il Punto su: il romanzo poliziesco*. Roma: Laterza.
- Petronio, G. (2000). *Sulle tracce del giallo*. Roma: Gamberetti.
- Pieri, G. (2001). *Italian Crime Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Saviano, R. (2006). *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano: Mondadori.
- Scarpa, T. (1996). *Occhi sulla graticola*. Torino: Einaudi.
- Scerbanenco, G. (1999). *I ragazzi del massacro*. Milano: Garzanti.
- Scheper-Hughes, N. and Lock, M. (1987). The mindful body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology. *Medical Anthropology Quarterly. New Series*, 1(1), pp. 6-41.
- Schweitzer, N., & Saks, M. (2007). The CSI Effect: popular fiction about forensic science affects

- the public's expectations about real forensic science. *Jurimetrics*, 47(3), 357-364.
- Schulz-Buschhaus, U. (1999). *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Mailand: Edizioni Unicopli.
- Spinazzola, V. (1995). *L'immaginazione divertente*. Milano, Rizzoli.
- Teodorani, A. (1997). *Labbra di sangue*. Datanews.
- Teodorani, A. (2001). *Sesso col coltello*. Roma: Stampa Alternativa.
- Teodorani, A. (2002). *Organi*. Viterbo: Stampa Alternativa.
- Teodorani, A. (2004). *La Signora delle torture*. Delos Digital.
- Teodorani, A. (2016). *Ippocampo*. Delos Digital.
- Weber, T., and Timmermans, S. (2010). CSI: The scenes behind the look. *Contexts*, 9(3), 62-64.